Enzo Mari

FALCE E MARTELLO

THE HAMMER AND SICKLE

Edizioni O

Enzo Mari

FALCE E MARTELLO

THE HAMMER AND SICKLE

Edizioni O

Per un artista[1] esistono quattro tipi di comportamento nel momento in cui vuole contribuire con la propria capacità tecnica alla lotta di classe.

I

Attuare la propria ricerca di linguaggio alla condizione, da un lato, di essere coerente con ciò che implica la sua definizione, dall'altro, di cercarne gli interlocutori effettivi nell'ambito della propria classe.[2]

II

Celebrare la rivoluzione mediante oggetti realizzati utilizzando linguaggi già conosciuti nell'ambito delle poetiche tradizionali.[3]

III

Progettare oggetti concretamente funzionali a specifici momenti di lotta.[4]

IV

Mediare la propria coscienza tecnica.[5]
Il simbolo della falce e martello non consente certamente di esemplificare con il mio lavoro il primo tipo di comportamento[6] ma, per averlo occasionalmente[7] rielaborato o preso in esame, ne esemplifica, in parte, il secondo,[8] il terzo[9] e il quarto[10] tipo.
La divulgazione di queste esemplificazioni ha posto il problema del mezzo da impiegare[11] e quindi della forma finale.[12]

NOTE

1) L'attività artistica può essere intesa oggettivamente se coinvolge le nozioni di ricerca e di progetto.
Con il termine di ricerca si intendono quelle operazioni atte a verificare i fenomeni percettivi e ad individuarne e sperimentarne i modi di linguaggio. La ricerca si attua sottoponendo gli elementi, sia intuitivi che razionali, ad un accertamento mediante l'analisi di determinate variazioni programmate in una serie di modelli di raffronto originariamente uguali.
Con il termine di progetto si intendono quelle operazioni svolte per attuare ciò che si ritiene prioritario. Il progetto si attua, mediante la

There are four kinds of behaviour an artist[1] can adopt when he wants to use his technical abilities so as to contribute to the class-struggle.

I

He can put the results of his research for idiom into action, but on two conditions: first, that he is coherent with what his definition implies; secondly, that he finds effective correspondents within his own class.[2]

II

He can celebrate the revolution by means of objects produced using idioms already well known in traditional art-forms.[3]

III

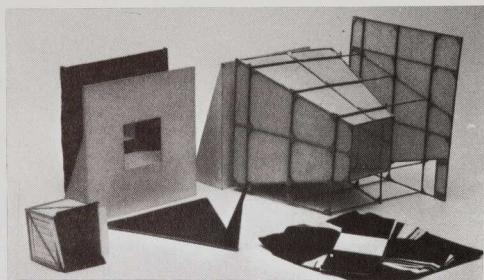
He can plan objects that have a concrete bearing on specific moments of the class-struggle.[4]

IV

He can mediate his own technical conscience.[5]
The hammer and sickle symbol certainly does not enable my work to be taken as an example of the first kind of behaviour,[6] but since I have used or examined it occasionally[7] it does become an example, at least in part, of the second,[8] the third[9] and the fourth[10] kinds.
The spreading of these exemplifications has brought up the problem of the medium to be used[11] and thence the final form.[12]

NOTES

1) Artistic activity may be considered objectively if it involves the notions of research and planning.
By research are meant those operations that are able to verify perceptual phenomena and pick out and experiment their idioms. Research is carried out by submitting both intuitive and rational elements to an assessment having the form of an analysis of determinate variations programmed in a series of originally parallel comparison models.
By planning are meant those operations carried out to realise what is considered to have priority. Planning is put into effect, by means of the

cfr. n. 6
(strumenti per la ricerca sui rapporti colore-volume; 1952)

coordinazione delle tecniche appropriate, individuando progressivamente ciò che è prioritario nell'ambito di tutto ciò che interferisce nella determinazione di un processo.
I momenti della ricerca e del progetto sono sempre strettamente correlazionati: il primo richiede una costante progettazione, il secondo una costante verifica. In ogni caso la teoria è sempre preceduta dalla esperienza e tali attività non possono essere acquisite se non con la pratica effettiva. Quindi partecipano al divenire storico, quindi non possono non affrontare problemi nuovi e non possono che mettere in crisi la cultura in atto.

2) La esistente, controversa interpretazione del materialismo storico dialettico che favorisce il momento celebrativo dell'arte in luogo di quello conoscitivo, non consente ancora al proletariato di acquisire i reali valori di essa e, quindi, di appropriarsene effettivamente.

3) Guttuso, ad esempio, più che elaborare un linguaggio coerente con il nostro momento storico, ripropone forme di linguaggio proprie degli ultimi due secoli, sia pur con grande abilità. Più coerente è la funzione di un cantante d'opera che non ripropone ma riinterpreta i modi di una cultura musicale scomparsa che, altrimenti, non potremmo conoscere (mentre esistono ancora le tele del Tintoretto, di Delacroix e di Van Gogh).

4) Come, ad esempio, manifesti, documentari cinematografici, segnali, ecc. Queste tipologie, che per la loro funzionalità concreta e immediata dovrebbero essere quelle in cui il livello qualitativo è mediamente più efficace, al contrario denunciano una carenza ideologica di fondo. Infatti, mentre la classe egemone produce le sue informazioni con procedimenti di tipo interdisciplinare (cioè collettivo), l'artista proletario produce ancora a livello individuale, facendo affidamento sul mito della propria espressività. Se è vero che tale differenza deriva dal disporre o dal non disporre dei mezzi di produzione è anche vero che, proprio per questo, gli artisti e gli altri tecnici dovrebbero coordinare accuratamente le proprie disponibilità di lavoro e non disperderle in continui gesti individuali.

5) Poiché gli artisti che fanno una scelta proletaria riconoscono di con-

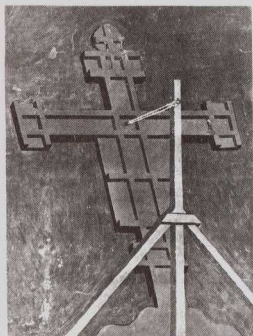
co-ordination of appropriate techniques, by progressively singling out what has priority within the framework of everything that influences the determination of a process.
Periods of research and planning are always correlated: the former demands constant planning, the latter constant verification. In any case, theory is always preceeded by experience and such activities can only be acquired by effective practical work. Thus they participate in the process of historical becoming, thus they cannot avoid tackling new problems and can only put the culture currently in force into a state of crisis.

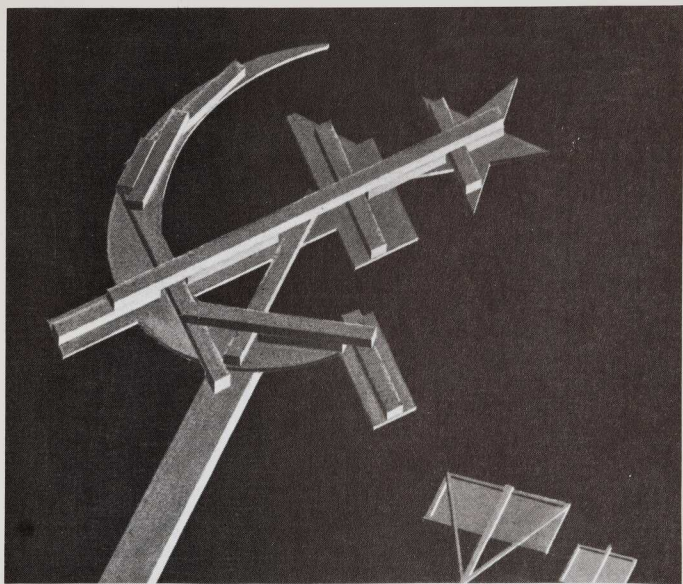
2) The existing, controversial interpretation of historical dialectical materialism which prefers the celebrative to the cognitive episode of art, cannot yet enable the proletariat to acquire a real evaluation of art itself or, consequently, to effectively take possession of it.

3) Guttuso, for example, rather than work out an idiom that is coherent with our own period of history, reiterates idiom forms belonging to the last two centuries, even if he does this with great skill. The function of an opera singer is more coherent, for he does not reiterate, but re-interprets the idioms of a musical culture that has now disappeared and that we could not otherwise experience (whereas the paintings of Tintoretto, Delacroix and Van Gogh are still in existence).

4) Examples of this are posters, film documentaries, tokens and so on. But these kinds of typology, which should, by virtue of their concrete, immediate terms of reference, be those whose quality is, on average, more efficacious, actually show a dire lack of basic ideology. In fact, while the ruling class is using interdisciplinary-type (that is, collective) means to produce its information, the proletarian artist is still producing at an individual level, trusting in the myth of his own ability to express himself. If it is true that the difference depends on whether one does or does not have the means of production at one's disposal, it is equally true that for this same reason, artists and other technicians should carefully co-ordinate their assets and not squander them in never-ending individual efforts.

5) Since the artists who make a proletarian choice recognise that they

cfr. n. 8
(Giotto)

tinuare ad essere un momento privilegiato della particellizzazione del lavoro di cui la classe egemone si serve per mantenere il suo potere, essi non possono che porsi l'obiettivo di passare da un'arte intesa come momento aristocratico ad un'arte intesa come momento democratico (dove occorre non confondere arte « democratica », come possibilità e diritto di ognuno di praticarla, con arte « demagogica », cioè come arte che, sia pur dedita a glorificare il proletariato, rimane privilegio di pochi).
Tale obiettivo può essere avvicinato secondo tre momenti precisi:
a) operare politicamente all'interno della propria categoria al fine di evidenziarne le contraddizioni e di mediare tali contraddizioni quale contributo effettivo alla lotta di classe;
b) operare col proprio lavoro di ricerca e di progetto (cfr n. 1) al fine di oggettivare i cosidetti processi creativi e quindi di smitizzare l'immagine collettiva — così funzionale alla classe egemone — della eccezionalità individuale;
c) riconoscere e mettere in evidenza ogni momento in cui il proletariato spontaneamente usa e costruisce il proprio linguaggio senza averne ancora completa coscienza poiché è ancora condizionato dai miti della cultura aristocratica.

6) I miei interessi di ricerca riguardano « l'ambiguità percettiva dello spazio tridimensionale interno » e « l'analogia tra le strutturazioni seriali dei fenomeni naturali e la programmazione dei fenomeni percettivi ». A queste si può aggiungere, forse, come nuova ipotesi di ricerca, quanto è implicito in questo e altri recenti lavori.

cfr. n. 8 e n. 12 II

are a privileged instance in the minute subdivision of labour which the ruling class uses to maintain its power, their only objective can be the transition from an art understood as an aristocratic moment to an art understood as a democratic moment (and here one must avoid confusing "democratic" art, which everyone may have the opportunity and right to practise, with "demagogic" art, dedicated to the glorification of the proletariat, but privilege of the few).

Such an objective may be approached in three very precise ways:

a) by operating politically inside one's own class so as to bring out its contradictions and mediate them as an effective contribution to the class-struggle;

b) by operating with one's own research and planning work (c.f. note 1) so as to objectivise the so-called creative processes and thus to do away with the myth of the collective image — so functional to the ruling class — of the exceptionality of the individual;

c) by recognising and singling out every moment in which the proletariat spontaneously constructs and uses its own idiom without being fully conscious of it since still conditioned by the miths of aristocratic culture.

6) My lines of research concern the "perceptual ambiguity of internal tri-dimensional space" and the "analogy between the serial structuralisations of natural phenomena and the programming of perceptual phenomena". A new research hypothesis may perhaps be added to those and it is what is implicit in this and other recent works.

cfr. n. 9

7) Poiché iniziare una ricerca di tipo estetico implica la scelta di un primo modello, su cui operare e trovare le prime indicazioni per lo sviluppo successivo, e poiché, coerentemente ai principi di ricerca, tale modello non può essere individuato teoricamente, lo si acquisisce casualmente fra quelli più semplici a disposizione.
Inoltre i sedici anni di intervallo tra le prime due esemplificazioni, corrispondenti al secondo e al terzo tipo di comportamento, denunciano chiaramente come tali esemplificazioni nascessero più da sollecitazioni esterne che da un effettivo progetto di ricerca. Progetto che si chiarisce proprio durante il raffronto tra le prime due esemplificazioni.

8) Nel '52 reagivo alle poetiche in voga in quegli anni (neorealismo e informale), iniziando quelle ricerche che poi hanno caratterizzato la mia produzione. E, nonostante che fossi sicuro che tale ipotesi di lavoro fosse coerente con le mie scelte politiche, mal tolleravo che fosse intesa — in quel contesto culturale — come momento di disimpegno. Tale contraddizione mi spinse non già a mutare tipo di « ricerca » ma a « progettare » un oggetto celebrativo come quelli realizzati dai neorealisti. E se doveva esserci un minimo di ricerca sul linguaggio da impiegare, questo è consistito nel prendere a modello non i consueti modi ottocenteschi ma quelli del realismo tardo medioevale. Realizzai così (nel '54) un primo studio a tempera per una grande composizione,

cfr. n. 12 III

7) Since beginning an aesthetic-type piece of research implies choosing a model from which to start, to work on and to find the first directions for later development, and since, in accordance with research principles, this pattern may not be picked out theoretically, it will be acquired almost by chance from among the simplest ones available.
Then, the sixteen-year interval between the first exemplifications, which correspond to the second and third kinds of behaviour, clearly shows how those exemplifications were conceived by outside pressures and not so much by any effective research planning. And the planning is made clear at the very time of a comparison between the first two exemplifications.

8) In 1952 I reacted against the art forms in vogue during those years (neo-realism and the "informel") by beginning those lines of research that were to characterise my work afterwards. And although I was sure that such a work hypothesis was coherent with my political choices I did not much like the idea that it could be understood — in that cultural context — as a moment of disengagement. This contradiction drove me not so much to change the type of "research" as to "plan" a celebrative object like those produced by the neo-realists. And if there had to be a minimum of research into the idiom to be used, then it consisted in taking as a model the idioms of late medieval realism and

mai terminata. Lo studio rappresenta, appunto, una falce e martello, vista da dietro, nello stesso modo e con la stessa tecnica del grande crocifisso gotico incombente nel cielo di un affresco di Giotto.

9) Nel '70 proponevo ad una studentessa (Giuliana Einaudi), che svolgeva pratica di apprendistato nel mio studio, una esercitazione con le seguenti finalità: acquisire le tecniche elementari di rappresentazione secondo i principi della ricerca e del progetto; sperimentare possibilità di lavoro per una committenza alternativa. Sia la prima che la seconda finalità richiedevano la scelta di un primo modello di riferimento sufficientemente semplificato. La scelta cadeva sulla falce e martello.
L'esercitazione si è svolta secondo le fasi consuete: analisi dell'evoluzione storica del simbolo, individuazione delle sue costanti e definizione delle sue caratteristiche; precisazione degli obbiettivi da raggiungere e ricerca progettuale mediante una progressione di modelli; progetto esecutivo.
Il linguaggio impiegato è la conseguenza dell'affermazione « la forma corrisponde alla funzione », dove funzione è da intendere, fra l'altro, come: riconoscibilità omogenea (cioè senza la prevalenza di caratteristiche storico-formali) al fine di ampliare la durata del simbolo sia nel senso temporale che in quello della sua area di utilizzazione; facilità di riproduzione sia nel senso delle tecniche e dimensioni da impiegare che in quello di chi deve servirsi del simbolo.

10) Qualche mese dopo, rivedo il simbolo progettato (cfr. n. precedente) e lo trovo non del tutto soddisfacente. Lo confronto con le centinaia di falci e martello raccolte nella fase preliminare della ricerca (da quelle delle prime internazionali alle ultime del '68) e mi rendo conto che queste, nel loro insieme, non sono certamente meno efficaci di quella da me disegnata (quindi quest'ultima non risulta essere così necessaria). Sia le falci e martello disegnate dagli artisti che quelle segnate spontaneamente sui muri comunicano con uguale efficacia. Alcune, compresa la mia, eseguite più accuratamente, sono percettivamente più efficaci ma ciò è irrilevante. So, tuttavia, che il grado di qualità estetica corrisponde a quello di qualità funzionale. So anche che qualità ritenute tradizionalmente funzionali si dimostrano spesso obsolete. Quest'ultima considerazione mi suggerisce di riconsiderare più attentamente il significato di questo simbolo. Storicamente la classe egemone ha sempre imposto a quella subalterna i propri simboli servendosi, a tal fine, anche di quelle qualità formali utili a farli riconoscere come superiori (ad esempio, il simbolo della svastica che, dal solo punto di vista formale, è certamente il più riuscito). Pertanto quella funzionalità formale, a cui siamo condizionati dalla nostra cultura visiva, pur non essendo scorretta, non risulta essere propria per una applicazione di questo tipo.
La falce e martello, al contrario, appartiene effettivamente ai proletari non tanto nel senso che essi vi si riconoscono genericamente ma nel senso che essi la sentono propria al punto da utilizzarla direttamente e liberamente, senza costrizioni di tipo linguistico. Infatti, le falci e martello tracciate spontaneamente (si possono considerare tali anche quelle elaborate dai tecnici grafici in quanto questi non si sono quasi mai

not the more usual ones of the nineteenth century. In this way, I executed in 1954 a primary tempera study for a large composition which I never in fact finished. The study does indeed depict a hammer and sickle seen from behind rendered in the same way and with the same technique as the great Gothic crucifix looming in the heavens in one of Giotto's frescoes.

9) In 1970 I suggested to a student (Giuliana Einaudi) who was working as an apprentice in my studio that she should carry out an exercise with the following aims in mind: acquire the technical elements of representation according to the principles of research and planning; and try out possibilities of work for an alternative set of clients. Both the first and the second aims required the choice of a basic reference model which had to be sufficiently simplified. The choice fell on the hammer and sickle.
The exercise was carried out using the usual phases: an analysis of the historical evolution of the symbol, the identification of its constants and the definition of its characteristics; the specification of the objectives to be achieved and planning research by means of a progression of models; executive planning.
The idiom used is the consequence of the statement: "the form corresponds to the function", where by "function" is meant, among other things, the property of being recognised homogeneously (that is, without any prevalence of historical and formal characteristics) so as to broaden the duration of the symbol, both in the temporal sense and in the sense of its field of use; the property of being easily reproduced, both in the sense of technique and dimensions to be used and in the sense of those who will have to use the symbol.

10) A few months later I take a look at the planned symbol (see previous note) and do not find it at all satisfying. I compare it with the hundreds of hammer and sickles collected during the preliminary research phase (ranging from those of the first Internationales to the most recent ones of 1968) and I realise that as a whole they are certainly not any less efficacious than the one I designed (therefore this latter does not turn out to be so necessary). Both the hammer and sickles designed by artists and those daubed spontaneously on walls communicate with equal efficacy. Some, executed with more cure, mine included, are more efficacious, but that is irrelevant. But I do know that the level of aesthetic quality corresponds to the level of functional quality. I also know that qualities traditionally considered to be functional are often seen to be obsolete. This last consideration leads me to reconsider with greater care the meaning of this symbol. Historically, the ruling class has always imposed its own symbols on the subordinate class, and, to this end, used whatever formal qualities were useful in making them recognised as being superior (one example is the swastika symbol which, from just the formal point of view, has certainly had the greatest success). In the meantime, while that formal functionality which we are conditioned to by our visual culture is not incorrect, it is not suitable for an assignment of this type. The hammer and sickle, on the other

cfr. n. 10 e n. 12 IV

PSIUP
LA LEGA DEI CO
NTRAL DEL PARTIDO
partiti social de
DE L'INTERN
MMUNIST
PSIUP
STESSO
PADRONE
STESSA
LOTTA!

posti il problema di realizzare « la » falce e martello ma « una » falce e martello) non raffigurano un'idea ma la significano. Per analogia, uno scritto non lo si giudica per la qualità di calligrafia o di stampa ma per i suoi contenuti. O meglio, la qualità di calligrafia è valutata nei limiti in cui questa consente una normale lettura; oltre questi limiti è del tutto secondaria. Quindi, l'insoddisfazione per « la » falce e martello da me disegnata derivava dalla constatazione che si tratta solo di un esempio di buona calligrafia. Per concludere, risulta dall'osservazione dei simboli raccolti che tanto più questi sono tracciati direttamente e spontaneamente (cioè in corsivo) tanto più ciò che vogliamo comunicare ci perviene direttamente senza sovrastrutture formali: cioè la loro forma corrisponde « effettivamente » alla loro funzione.

11) Fra tutti i modi e i canali attraverso cui queste esemplificazioni potevano essere divulgate, ho scelto inizialmente quello di una pubblicazione specifica nell'ambito dell'editoria d'arte, in quanto questo tramite è l'unico, fra quelli offertimi, che consente, da un lato, di riprodurre le esemplificazioni con mezzi adeguati, dall'altro, di compensare non tanto il lavoro di ricerca effettivamente svolto ma di coprire almeno le spese di progetto e dei modelli. Questa realizzazione consente quindi di dare una prima forma concreta alla ricerca, utile, in un secondo tempo, ad essere mediata attraverso i canali dei suoi interlocutori reali: i circoli e la stampa proletaria, la scuola.

12) Una cartella contiene, oltre questi appunti, la riproduzione dell'esempio di ognuno dei tre comportamenti presi in esame:

II

si tratta di una serigrafia a sei colori (rosso, azzurro e grigio) su carta, di cm. 69,8 x 59,4. Riproduce fedelmente lo studio a tempera del '54 (cfr. n. 8);

III

si tratta di una bandiera, di cm. 130 x 130, serigrafata a due colori (rosso e verde) su tessuto di lana. Riproduce la falce e martello progettata nel '70 (cfr. n. 9);

IV

si tratta di una litografia a due colori (nero e grigio) su carta, di cm. 69,8 x 59,4. Riproduce 168 falci e martello fotografate (cfr. n. 10).

Enzo Mari
1972

hand, really does belong to the proletarians, not so much in the sense that that they generally recognise themselves in it as in the sense that they feel it is their very own, and being so, they can use it liberally and directly without being limited by the kind of idiom used. In fact, spontaneously drawn hammer and sickles (and one can include those worked out by designers for they have almost never been given the task of producing "the" hammer and sickle, but "a" hammer and sickle) do not depict an idea but signify one. As an analogy, a piece of writing is not judged by the quality of the handwriting, or the printing, but for what it contains. Rather, the quality of the handwriting is evaluated in as much as it enables one to read it normally; apart from this everything else is secondary. So my dissatisfaction for "the" hammer and sickle I designed comes from the fact that it is no more than a good example of good handwriting. Finally, my observation of the collected symbols shows me that the more they are direct and spontaneous in execution, (that is, the more they are "in italics"), the more directly and without formal superstructures the message they are intended to communicate comes through to us; which is to say that their form "effectively" corresponds to their function.

11) Of all the ways and means I could have used to introduce these exemplifications to the public, I first chose a specialised art publication, for this channel was the only one among those I was offered which on the one hand enabled them to be reproduced with the suitable technical means and on the other provide some compensation for the research work effectively carried out and cover the expenses of the planning and the models. This helped, then, to give a first concrete form to the research, and was useful later on for channelling it towards its real correspondents: clubs, the proletarian press and the school.

12) Each folder contains these notes along with a reproduction of an example of each of the three kinds of behaviour examined:

II

a six-colour serigraph (red, blue and grey) on paper, 69.8 x 59.4 cm. It is a faithful reproduction of the 1954 tempera study (c.f. note 9);

III

a two-colour serigraph of a flag (red and green) on woollen material, 130 x 130 cm. It is a reproduction of the hammer and sickle planned in 1970 (c.f. note 9);

IV

a two-colour lithograph (black and grey) on paper, 69.8 x 59.4 cm. It shows 168 photographed hammer and sickles (c.f. note 10).

Enzo Mari
1972
Translated by Bryan Fleming